

L'ellipse de la nostalgie : une étude sur la structure du sentiment nostalgique

Jacopo MASI

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras
Centro de Estudos Clássicos*

Si une particularité¹ de la nostalgie consiste en la multiplicité tant de ses manifestations que de son objet, au point que Stuart Tannock et, après lui, Nancy M. West ont préféré parler de « structure de sentiment »², il faudra se demander s'il ne serait pas possible d'esquisser une hypothèse presque visuelle de cette structure. C'est ce que je propose dans les pages qui suivent, sans pour autant prétendre offrir une théorie générale, un passe-partout interprétatif du phénomène nostalgique dans toutes ses manifestations : la littérature n'est qu'un des champs où ce phénomène peut se révéler et si je me promène dans ce domaine, je le fais en gardant à l'esprit l'avertissement que « [...] toute théorie littéraire [...] est, par définition, une théorie des exceptions »³.

Cependant, il me semble deviner au fond de mes exceptions un filigrane commun, une sorte de trame géométrique, une image qui apparaît en transparence derrière les textes qui font l'objet de cette étude. L'image que j'entrevois est celle de l'ellipse, la figure qui décrit l'orbite d'une planète autour du Soleil – Soleil qui en occupe l'un des deux foyers –, la courbe fermée qui

1. L'article s'insère dans le projet de recherche postdoctorale SFRH/BPD/79321/2011 financé par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia du Portugal.

2. Stuart TANNOCK, « Nostalgia Critique », *Cultural Studies*, 9/3 (1995), p. 454 ; Nancy M. WEST, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2000, p. 167. La formule est empruntée à Raymond WILLIAMS (« Structures of Feeling », in ID., *Marxism and Literature*, Oxford, 1977, p. 128-135).

3. John E. JACKSON, *La question du sujet*, Neuchâtel, 1978, p. 11.

se produit lorsqu'un cône est sectionné par un plan transversal oblique. Le résultat est une figure d'excentricité, c'est-à-dire une figure contenant deux cercles non concentriques. L'espace ainsi délimité n'est plus organisé autour d'un centre, mais autour de deux foyers.

Giovanni Pozzi, dans son analyse de *L'Adone* de Giambattista Marino, nous offre une définition moins scientifique mais plus suggestive de l'ellipse : « l'ellipse est un cercle déformé, une forme où l'ordre parfait a été perturbé par l'intrusion du mouvement rectiligne dans le mouvement circulaire »⁴. La tentation de lire la nostalgie à travers le prisme de cette formule est forte. L'« ordre parfait », avec tout ce que la perfection comporte d'*achevé*, de *révolu*, n'est-il pas le trait caractéristique de tout âge d'or, de tout état et de tout jardin avant la chute ? « Un âge d'or – écrivaient Barrell et Bull au sujet de la tradition pastorale anglaise – évoque une idée de permanence, un monde où les valeurs sont solides et l'ordre social stable »⁵. Et d'autre part, serait-ce l'effet d'une acrobatie intellectuelle de rapprocher le « mouvement rectiligne » qui vient perturber la forme parfaite du cercle, dont parle Pozzi, à la ligne temporelle qui oriente notre vie, à l'axe fléché de la chronologie irréversible qui fait de tout être humain un exilé de son propre passé, et des deux premiers êtres humains des exilés du jardin le plus parfait, si tant est qu'il y en eut ? Mais aussi, à bien voir, serait-il trop risqué d'assimiler un tel mouvement rectiligne à tout mouvement d'éloignement, d'écartement, de décalage, de disjonction, que ce soit dans la dimension de l'espace, ou dans celle du temps ou dans d'autres encore, moins mesurables : dimension existentielle, dimension ontologique ?

Kant, dans un apparent paradoxe, estimait que la guérison des soldats suisses atteints par le *Heimweh*, une fois rentrés au village natal, n'était pas due au retour accompli en termes spatiaux, mais à l'impossibilité du retour le long de la ligne du temps, à l'acceptation donc d'un exil définitif : la « [...] nostalgie pour les lieux où ils avaient éprouvé les joies très simples de la vie [...] » disparaîtrait suite au fait « qu'ils n'ont pu y ramener leur jeunesse »⁶.

4. Giovanni POZZI, *Guida alla lettura*, in Giovan Battista MARINO, *L'Adone*, éd. par G. POZZI, Milano, 1976, vol. II, p. 81 : « l'ellisse è un circolo distorto, una forma nella quale l'ordine perfetto è stato turbato dall'intrusione del movimento rettilineo in quello circolare ». Toutes les traductions sont les miennes, sauf quand différemment précisé.

5. John BARRELL, John BULL (éd.), *The Penguin Book of English Pastoral Verse*, London, 1974, p. 4-5 : « A Golden Age suggests a sense of permanence, a world in which values are secure and the social order stable ». On remarquera encore une fois l'ironie d'une permanence qui n'a pas su persister.

6. Immanuel KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique* [*Anthropologie um pragmatischer Hinsicht*, 1798], trad. de Alain RENAUT, Paris, 1993, p. 119-120.

Kant aurait été le premier à introduire dans la lecture de la nostalgie en tant que pathologie médicale cette « blessure du temps » qu'Aleida Assmann considère être « la version romantique du mythe de la chute »⁷. Mais on ne peut s'empêcher de se demander si cet élément temporel n'était pas déjà présent dans le tout premier mythe de l'exil de la culture occidentale. La chute du paradis terrestre, l'exil du premier jardin, du jardin de la communion parfaite, de l'unité immédiate, coïncide avec la chute dans le temps, dans la conscience du temps et de sa nature irréversible.

Jankélévitch, disséquant l'étroite relation entre nostalgie, conscience et irréversibilité dans son célèbre *L'Irréversible et la nostalgie*, en conclut que « [l]a nostalgie est une mélancolie humaine rendue possible par la conscience, qui est conscience de quelque chose d'autre, conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent, entre présent et futur »⁸. Nietzsche entame sa seconde considération inactuelle, dédiée à cette « vertu hypertrophiée » qui est le « sens historique de [son] époque », par une comparaison, d'inspiration léopardienne, entre la sérénité animale et l'inquiétude et l'ennui de l'homme, imputant la condition de l'homme à sa conscience de la temporalité. Le troupeau, « [...] attaché au piquet du moment [...] », vit sans mémoire et, par conséquent, sans « mélancolie ni ennui ». La condition de l'homme, au contraire, est telle qu'il ne peut pas « [...] apprendre à oublier et qu'il rest[e] sans cesse accroché au passé »⁹. C'est bien en raison de cela, comme la Circé de Pavese (« Le streghe ») essaie de le faire comprendre à Ulysse, que l'homme est le plus mortel des mortels : « Une fois je crus lui avoir expliqué pourquoi la bête est plus proche de nous autres immortels que ne l'est l'homme intelligent et courageux. La bête qui mange, qui saillit, et n'a pas de mémoire »¹⁰.

Chacun de nous, homme ou bête, est le centre de l'horizon de sa propre vie, le point focal où convergent les lignes de son rapport au monde, de ses

7. Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, 1999, p. 109 : « Die Wunde der Zeit ist die romantische Version des gefallen Status ».

8. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, 1974, p. 346.

9. Friedrich NIETZSCHE, *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* [*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874], trad. par Henri ALBERT, Paris, 1907, § 1, p. 123-124. Le timbre nostalgique de ce sentiment se fait entendre clairement quelques lignes plus loin : « [l'homme] est ému, comme s'il se souvenait du paradis perdu, lorsqu'il voit le troupeau au pâturage [...] ».

10. Cesare PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Milano, 1976, p. 146 : « Una volta – dit-elle à Leucothée – credetti di avergli spiegato perché la bestia è più vicina a noi altri immortali che non l'uomo intelligente e coraggioso. La bestia che mangia, che monta, e non ha memoria ».

relations affectives, de son appréhension du monde, le foyer où se déclare le feu de sa propre présence au monde. La nostalgie vient perturber ce cercle d'horizon ou, plus précisément, elle vient en signaler la perturbation, annoncer le déplacement du feu par rapport au foyer, du centre par rapport au cercle, et parfois à l'envers, la migration du cercle d'horizon par rapport au centre, d'où « cette maladie fiévreuse » dont Baudelaire nous parle dans « L'invitation au voyage », « [...] qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité [...] »¹¹, ou encore la « nostalgie de pays et de bonheurs inconnus » qui saisit « Le Joueur généreux »¹². Dans cette perspective, nous avons peut-être le droit de contrarier l'exhortation de Bolzinger à ne pas confondre la nostalgie en tant que *Heimweh* et la nostalgie en tant que *Sehnsucht*¹³ et, tout en risquant de ne produire que « le fruit abstrait d'une logique de bibliothèque », nous pourrions rapprocher *Heimweh* (mal du pays) et *Fernweh* (mal du lointain) et « [m]ettre en équation l'obsession de revenir chez soi quand on est ailleurs et le désir de partir ailleurs quand on est chez soi [...] »¹⁴. On ne sera pas les premiers : le médecin suisse Johann Georg Zimmermann l'avait déjà fait en 1764, quand il déclarait, dans son *Traité de l'expérience* : « [...] tout Suisse sent comme moi la maladie du pays, sous un autre nom, au milieu de sa patrie, lorsqu'il pense qu'il vivra mieux chez l'étranger »¹⁵.

Mais commençons par la nostalgie pour ainsi dire classique, par le classique de la nostalgie, par l'autre extrême du spectre nostalgique : Ulysse est retenu captif par Calypso sur l'île d'Ogygie, cette île qu'Athéna, dans le premier chant de l'*Odyssée*, désigne l'*omphalos*, le « nombril de la mer »¹⁶. Ici, quand Hermès est sommé d'annoncer à Calypso qu'il est temps de laisser partir le héros, de lui rendre son *nostos*, Ulysse passe ses jours assis sur le cap, « [...] tout secoué de larmes, de sanglots, de chagrins, promenant ses

11. Charles BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. par Claude PICHOS, Paris, 1975, vol. I, p. 320.

12. *Ibid.*, p. 326.

13. Cf. André BOLZINGER, *Histoire de la nostalgie*, Paris, 2007, p. 44.

14. *Ibid.*, p. 236. La question, bien évidemment, tourne autour du sens qu'on donne à l'expression « chez soi », qui peut être interprétée en termes purement spatiaux mais aussi temporels ou bien existentiels : on peut très bien ne pas *se sentir chez soi* quand on *est chez soi* et vice-versa.

15. Johann Georg ZIMMERMANN, *Traité de l'expérience en général, et en particulier dans l'art de guérir* [*Von der Erfahrung*, 1764], trad. par LE FEBVRE, Paris, 1774, p. 266 ; cf. BOLZINGER, *op. cit.*, p. 59.

16. HOMÈRE, *Odyssée*, trad. par Victor BÉRARD, éd. de Philippe BRUNET, Paris, 1999, chant I, v. 50.

regards sur la mer inféconde et répandant des larmes »¹⁷. De ce « nombril de la mer », au centre d'un cercle qui ne montre rien, Ulysse parcourt du regard toute la distance qui sépare cet horizon présent de l'horizon qui lui était propre. Il guette l'horizon du chez soi qui demeure inabordable et caché quelque part derrière cet autre horizon qui le retient captif. Calypso, dans le dialogue que Cesare Pavese (« L'isola ») imagine entre la déesse et Ulysse, l'accuse justement de cela : « Tu n'es pas avec moi, Odyssée. Tu n'acceptes pas l'horizon de cette île »¹⁸. La psychiatrie des années 60, l'époque où Starobinski publiait son essai « Le concept de nostalgie », aurait diagnostiqué au héros une « réaction dépressive d'inadaptation sociale »¹⁹.

Ulysse *ne peut pas* accepter l'horizon d'immortalité que lui offre Calypso – un horizon dont l'ouverture infinie dépendrait, pour Pavese, de sa fermeture continue, à chaque instant renouvelée²⁰ – car il n'est pas tout à fait là, comme Calypso le lui reproche : il est là et il est ailleurs. Un autre centre – un autre foyer – l'appelle, perturbant le cercle théoriquement, divinement, parfait de son horizon présent. La condition du héros grec – de celui décrit par Homère comme de celui du dialogue de Pavese – trouve sans doute sa définition la plus précise dans un texte qui ne le cite jamais ; c'est un passage de Merleau-Ponty concernant l'analyse phénoménologique de l'espace :

Notre corps et notre perception nous sollicitent toujours de prendre pour centre du monde le paysage qu'ils nous offrent. Mais ce paysage n'est pas nécessairement celui de notre vie. Je peux « être ailleurs » tout en demeurant ici, et si l'on me retient loin de ce que j'aime, je me sens excentrique à la vraie vie.²¹

Ulysse est mu par la recherche de l'horizon qui lui est propre, qui lui est littéralement, étymologiquement, *pertinent*. Il est mu par la volonté de faire coïncider l'horizon présent et l'horizon passé, c'est-à-dire le cercle qui l'entoure à présent avec le cercle qui l'entourait autrefois. *Excentrique*, il cherche la coïncidence des centres. En d'autres mots, Ulysse voyage pour

17. *Ibid.*, V, v. 156-158.

18. PAVESE, *op. cit.*, p. 134 : « Non sei con me, Odisseo. Tu non accetti l'orizzonte di quest'isola. E non sfuggi al rimpianto ».

19. Jean STAROBINSKI, « Le concept de nostalgie », *Diogenes*, 54 (Avril-Juin 1966), p. 113.

20. Cf. PAVESE, *op. cit.*, p. 133 : « Calipso. Immortale è chi accetta l'istante » (« Calypso. Immortel est celui qui accepte l'instant »). Ce qui est en parfaite harmonie avec les mots de Circé cités auparavant.

21. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 2005, p. 338. La locution « vraie vie » prend une résonance particulière en relation à la condition du héros grec et à l'offre de Calypso.

rejoindre le centre de son propre horizon, un centre qui est incarné par ce fameux lit chevillé à l'olivier dont les racines plongent dans la terre au cœur de son palais à Ithaque²². Ulysse est le feu qui languit loin de son foyer. Il est, pour reprendre la formule de Pozzi, une « figure bifocale »²³.

Si la figure d'Ulysse peut être lue comme le prototype du sentiment nostalgique, une telle structure bifocale, à deux foyers, au centre perdu ou déplacé et assidûment recherché, me semble sous-tendre aussi, sans pour autant en résumer la complexité, les poétiques de Seamus Heaney, Claude Esteban et Giorgio Caproni. Mais dans quelle carte géographique l'Ithaque de ces poètes se situe-t-elle ? Quelles sont les coordonnées de leurs excentricités ?

En 1978, le poète irlandais évoquait ainsi le lieu de son enfance, Mossbawn :

I would begin with the Greek word, *omphalos*, meaning the navel, and hence the stone that marked the centre of the world, and repeat it, *omphalos*, *omphalos*, *omphalos*, until its blunt and falling music becomes the music of somebody pumping water at the pump outside our back door. It is Co. Derry in the early 1940s.²⁴

Le lieu est marqué par sa centralité et par sa primauté (chronologique, voire cosmogonique), comme le poète l'explicite peu après : « Mossbawn, le premier lieu [...] » (« Mossbawn, the first place [...] »)²⁵. La même primauté définit aussi Anahorish, autre lieu de l'enfance du poète, dans *Wintering Out* (1972) : « [...] la première colline du monde [...] » (« [...] the first hill in the world [...] »)²⁶.

C'est à cette centralité que les poèmes de *Death of a Naturalist* (1966) renvoient sans cesse dans une tension entre continuité et séparation, entre continuité dans la séparation et séparation dans la continuité²⁷. Les

22. HOMÈRE, *Odyssée*, cit., XXIII, v. 171 *sqq.*

23. POZZI, *op. cit.*, p. 81.

24. Seamus HEANEY, « Mossbawn », in Id., *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, London, 1984, p. 17 : « Je commencerais par le mot grec *omphalos*, c'est-à-dire le nombril, et par conséquent la pierre qui marquait le centre du monde, et je le répéteraï, *omphalos*, *omphalos*, *omphalos*, jusqu'à ce que sa musique abrupte et descendante devienne la musique de quelqu'un en train de pomper l'eau à la pompe derrière la maison. C'est Co. Derry au début des années 40 ».

25. *Ibid.*, p. 18.

26. Seamus HEANEY, « Anahorish », *Wintering Out*, London, 1972, p. 16, v. 2. Je reprends en partie, pour point de départ de la présente réflexion, les observations que, dans une perspective différente, j'avais exposées dans *Ce sentiment qui nous rappelle* (Paris, 2018), p. 326 *sqq.*

27. On gardera à l'esprit la définition que Fred Davis (*Yearning for Yesterday : a Sociology*

exemples les plus évidents de cette dynamique sont sans doute « Digging » et « Ancestral Photograph ». Or, cette centralité se caractérise par une double fracture : sur un plan historique et chronologique, le poète se situe dans une position d'excentricité et de postériorité. Un temps d'avant et un temps d'après s'opposent : entre les deux, la *mort du naturaliste* du titre, la prise de conscience de ne pas appartenir tout à fait à ce monde révolu. Dans « Digging »²⁸, par exemple, la séparation est marquée par la fenêtre (« Under my window », v. 3) depuis laquelle le poète regarde en contrebas (« I look down », v. 5) son père creuser la terre comme, avant lui, son grand-père l'avait fait suivant une continuité à laquelle le poète ne peut plus participer : « Mais je n'ai pas de bêche pour suivre des hommes comme eux » (« But I've no spade to follow men like them »)²⁹, avoue-t-il dans le vers final de l'avant-dernière strophe (v. 28). Et néanmoins, la dernière strophe révèle une continuité encore recherchée, bien que dans la distance, et presque rétablie dans l'image du stylo qui se fait bêche : « Je creuserai avec cela » (« I'll dig with it », v. 31)³⁰, c'est le dernier vers. Si la tourbe à creuser est différente, le geste se veut identique.

Chez Heaney, la recherche du lien avec le foyer qui était centre d'une cyclicité transgénérationnelle passe par un second foyer : « Si l'on veut – écrivait-il en 1972 – je suis né en tant que poète quand mes racines ont croisé mes lectures » (« If you like, I began as a poet when my roots were crossed with my reading »)³¹. L'acte de conjonction, ce « [...] *telos* d'un Soi humain équilibré, et par conséquent recentré »³², se fait au travers de l'écriture, de l'apprentissage de l'écriture et de la poésie : c'est-à-dire en anglais. D'où la deuxième fracture, sur un plan culturel-littéraire sinon existentiel, une fracture qui se situe au cœur même du centre, de l'*omphalos*, au cœur du toponyme Mossbawn qui, dans la prononciation typique de l'Irlande du Nord, prend un signifié différent de celui imposé par le Service cartographique de l'État britannique :

of Nostalgia, London, 1979, p. 35) donne de la nostalgie comme « [...] search for continuity amid threats of discontinuity [...] » (« [...] quête de la continuité parmi des menaces de discontinuité [...] »).

28. Seamus HEANEY, *Death of a Naturalist*, London, 1966, p. 3-4.

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*.

31. HEANEY, « Belfast », in *Id.*, *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, cit., p. 37.

32. Joanny MOULIN, *Seamus Heaney. L'éblouissement de l'impossible*, Paris, 1999, p. 11.

Moss, a Scots word probably carried to Ulster by the Planters, and *bawn*, the name the English colonists gave to their fortified farmhouses. Mossbawn, the planter's house on the bog. Yet in spite of this Ordnance Survey spelling, we pronounced it Moss bann, and *bán* is the Gaelic word for white. So might not the thing mean the white moss, the moss of bog-cotton ? In the syllables of my home I see a metaphor of the split culture of Ulster.³³

On ne s'étonnera alors pas de voir le poète, hanté par les – ou voué aux – « second thoughts »³⁴, s'identifier au dieu romain Terminus, debout sur la pierre de gué (« I stood on the central stepping stone »)³⁵, au centre de symétrie de son cercle perturbé, attiré par les deux foyers, à l'écoute de l'un et de l'autre, négociant entre eux, mais toujours exilé des deux, excentré par rapport aux deux horizons, toujours interne et externe à la fois : « inner émigré » (« émigré intérieur »), selon sa propre définition dans le poème « Singing School »³⁶ du recueil *North* (1975). Pour reprendre les termes que Heaney applique à la condition du Nord-Irlandais Derek Mahon et à celle de William Wordsworth, sympathisant de la France révolutionnaire pendant la guerre contre l'Angleterre, une « dislocation » ou « bilocation »³⁷ déchire l'identité du poète. Ainsi divisée par deux forces qui s'opposent, qui tirent des deux côtés (et aussi par deux pôles qui la repoussent des deux côtés), elle est questionnée et menacée par la non-identité entre les deux foyers.

Pour Heaney, c'est son baptême littéraire (« I began as a poet ») qui est placé sous le signe de la duplicité. Mais quelles sont les implications d'une véritable naissance sous ce même signe, comme dans le cas de Claude Esteban ? Venu au monde – ou le monde venu à lui – dans la concomitance et non-concordance du bilinguisme, le poète déclare ne pas avoir connu d'unité

33. HEANEY, « Belfast », cit., p. 35 : « *Moss*, un mot écossais probablement importé en Ulster par les Planteurs, et *bawn*, le nom que les colons anglais donnaient à leurs fermes fortifiées. Mossbawn, la maison du colon sur la tourbière. Pourtant, malgré cette orthographe du Service cartographique de l'État, nous le prononcions Moss bann, et *bán* est le mot gaélique pour blanc. Donc, ne pouvait-il pas signifier la tourbière blanche, la tourbière de linaigrette ? Dans les syllabes de ma maison je vois une métaphore de la culture divisée de l'Ulster [...] ».

34. Seamus HEANEY, « Terminus, I », *The Haw Lantern*, London, 1987, p. 4, v. 8 ; l'expression anglaise peut exprimer, selon le contexte, plusieurs nuances : « doutes », « changements d'avis », « remises en question ». Pour notre propos, ce qui est crucial est la duplicité de la pensée exprimée par « second ».

35. HEANEY, « Terminus, III », *The Haw Lantern*, cit., p. 5, v. 6.

36. Seamus HEANEY, « Singing School, 6 – Exposure », *North*, London, 1975, p. 73, v. 31.

37. Cf. Seamus HEANEY, « Place and Displacement : Reflections on Some Recent Poetry from Northern Ireland », *The Agni Review*, 22 (1985), p. 168 ; Seamus HEANEY, « Frontiers of Writing », in Id., *The Redress of Poetry. Oxford Lectures*, London, 1996, p. 189.

première : pas d'*omphalos*, pas d'« [...] illumination, [d'] épiphanie du Sens indissociable de l'Être »³⁸. Le monde s'est présenté à lui sans accord profond entre mot et chose : « [d]e cet accord, de cette adéquation quasi transparente du mot à la chose, de l'expression au fait, je n'ai connu que le manque [...]. Je parle ici d'une expérience que je qualifierai aujourd'hui d'ontologique [...] »³⁹.

Pour Esteban, le cercle d'horizon de l'appréhension du monde – appréhension qui précède l'expression du monde – est donc double, excentré, marqué par la non-coïncidence, faisant du poète « [...] l'homme sans lieu, l'errant, l'exilé [par excellence] – et paradoxalement pour quelqu'un qui a choisi de travailler dans le domaine de la langue, un exilé parmi les mots »⁴⁰. Or, pour parler de nostalgie, il faut un postulat de terre du premier accord, bien que vague, hypothétique, ressentie *dans* et *par* la distance, *dans* et *par* le manque, comme une sorte de (r)appel lointain :

[...] ce qui fait défaut [au poète], ce n'est sûrement pas les recours multiples du langage, dont plus que tout autre il est conscient et dont il peut jouer, mais, plus cruellement, la contrée natale de la parole, ce lieu hors de tout lieu dont les mots ne sont plus que les vestiges, cendres d'un ancien soleil toujours brûlant dans la mémoire profonde.⁴¹

D'une telle coïncidence utopique (« lieu hors de tout lieu ») et nostalgique (« contrée natale »), de cette promesse et prémisse à la fois, il ne nous reste que le manque, l'omission, l'*ellipse* au sens rhétorique. En renversant l'image du soleil noir de la mélancolie, le poète est attiré par cette « permanence lumineuse du manque »⁴² (une éclipse brillante ?) comme une planète, astre errant par définition, serait attirée par un Soleil qui ne se montre pas mais dont on ressent – dont on pressent – la chaleur. La condition primordiale, édénique de communion, de *con-joncture*⁴³, n'existe donc que comme direction d'un chemin, comme trajectoire⁴⁴ de l'acte poétique en mouvement

38. Claude ESTEBAN, *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990, p. 13.

39. *Ibid.*, p. 14.

40. Claude ESTEBAN, « Un lieu hors de tout lieu », in Id., *Critique de la raison poétique*, Paris, 1987, p. 219.

41. *Ibidem*.

42. ESTEBAN, « Les mots du souci », in Id., *Critique de la raison poétique*, cit., p. 51.

43. Cf. le recueil *Conjoncture du corps et du jardin*, Paris, 1983. L'association entre utopie et nostalgie résonne encore dans les mots finaux de la prose LXIX : « Jardins hors de tous les jardins, verger de l'aube » (p. 161).

44. Dans son avant-dernier recueil, *Trajet d'une blessure* (Tours, 2006), le mouvement et

perpétuel : « [l]e chemin de l'œuvre et l'œuvre sont un seul »⁴⁵, l'écrivait Esteban dans *Terres, travaux du cœur* (1979). D'où l'insistance, du début à la fin de son œuvre, sur le chemin (« Je suis le maître des chemins »⁴⁶), sur la marche⁴⁷, sur l'(itin)errance⁴⁸, sur la « claudication de l'être » aussi⁴⁹ et sur l'acte poétique comme « [...] acte véritablement religieux [qui aspire à réunir derechef] l'exercice des mots et l'horizon des choses »⁵⁰, à refermer la courbe de ce cercle toujours imparfait. « Moi – faisait-il dire à son Roi Lear, à son double en Roi Lear – moi je veux que quelque part se lève une étoile / et que je marche et que l'horizon s'enflamme là-bas »⁵¹.

Dans une autre duplication du moi, miroitement de l'identité à la surface du prénom, le poète du « [p]aysage en éclats »⁵² Claude Esteban décrit les paysages idéaux du peintre Claude Lorrain comme « [u]n lieu, dont Claude sait qu'il n'existe pas, mais auquel il veut croire encore, une sorte de pays natal où l'errance, où l'exil des mauvais jours cesserait »⁵³. C'est

l'idée de *trajectoire* en particulier, explicites dans le titre, arrivent jusqu'à s'appropriier et infléchir ce qui, littéralement, empêche la marche : l'immobilité imposée par une opération à la jambe.

45. Claude ESTEBAN, *Terres, travaux du cœur*, Paris, 1979, p. 147.

46. Claude ESTEBAN, *Conjoncture du corps et du jardin*, in Id., *Le Nom et la demeure*, Paris, 1985, p. 157.

47. Quelques exemples : « Je marche / sans me rapprocher » (*ibid.*, p. 15) ; « Il nous faut, derechef, prouver la marche en marchant » (« Inactuel et modernité », in Id., *Critique de la raison poétique*, cit., p. 45) ; « Je marche dans cette île » (« Prose dans l'île », in Id., *Le Nom et la demeure*, cit., p. 202) ; « [...] j'ai marché si longtemps » (*Sept jours d'hier*, Paris, 1993, p. 75) ; « [...] je suis celui qui marche » (*La mort à distance*, Paris, 2007, p. 66).

48. Cf. Benoît CONORT, « L'itinérance du Roi Lear », *Europe*, 971 (mars 2010), p. 108-115. Le néologisme résume de manière convaincante la traversée du deuil du Roi Lear qu'Esteban met en scène dans *Sur la dernière lande* (Paris, 1996).

49. Claude ESTEBAN, *Trajet d'une blessure*, in Id., *La mort à distance*, Paris, 2007, p. 199. Compte tenu de la trajectoire de notre discours, je me permets de rappeler ici le passage d'où je tire la citation : « Je n'avais plus qu'à me soumettre à cette partition de moi-même entre la régénérescence malaisée mais quantifiable d'une portion de mes cellules cérébrales et la perte irrémédiable de certaines zones de mon esprit. Je m'y résous maintenant, voué sans doute à cette claudication de l'être, à laquelle, je fais mine d'y croire, m'avait prédestiné mon prénom latin ».

50. ESTEBAN, « Un lieu hors de tout lieu », cit., p. 212-213.

51. Claude ESTEBAN, *Sur la dernière lande*, repris in Id., *Morceaux de ciel, presque rien*, Paris, 2001, p. 21.

52. ESTEBAN, *Terres, travaux du cœur*, cit., p. 11.

53. Claude ESTEBAN, « Sous le rameau du laurier de Virgile », in Id., *La Dormition du Comte d'Orgaz*, Tours, 2002, p. 57.

seulement à la lumière de cette conscience – conscience d'une *invention*, et en particulier d'une « invention du Sens »⁵⁴ – qu'on peut pleinement comprendre la modalité optative singulière de la poésie d'Esteban. Je la qualifie de « singulière » car l'accord est toujours en puissance et en acte à la fois, possibilité qui engendre l'acte poétique qui, à son tour, renouvelle la possibilité de l'accord. La conjoncture est toujours à la fois ici et là-bas, ni ici ni là-bas. Dans toute trajectoire, chaque point est en même temps acte et puissance de la trajectoire elle-même, lieu précaire de *con-jonction* et de *con-jecture*, une « [...] façon d'habiter la distance »⁵⁵.

Une telle « bifocalité ontologique » peut se produire aussi au sein d'un rapport d'univocité langagière avec le monde. Il suffit que la prémisse absolue soit fautive, que l'accord primordial soit, depuis toujours, dissonant ; il suffit, en d'autres termes, que le tout premier acte de parole du tout premier homme marque déjà la fracture, la séparation, la duplication de la vérité : « [...] Adam – écrivait Caproni en 1947 – en donnant une valeur cognitive au *verbum*, c'est-à-dire en inventant le langage logique, créa *dans* les mots les champs de son propre *exil* et de son esclavage – il se perdit dans la forêt des mots (dans la forêt obscure) sans possibilité, peut-être, de remonter la colline lumineuse »⁵⁶. La convergence n'est même plus alors, comme chez Esteban, précaire, toujours inachevée et balbutiante⁵⁷, certes,

54. Le mot garde en français, derrière son usage le plus fréquent, l'acception de « découverte » qu'il avait en latin. Le verbe « inventer », en revanche, n'a pas maintenu le double sens du latin « invenire ». C'est bien dans ce sens de « découvrir », de « faire resurgir ce qui est caché », que Virgile l'utilise dans le vers 495 du livre I des *Géorgiques* (« inveniet »), qu'Esteban cite en exergue de l'essai « Un lieu hors de tout lieu » (cit., p. 207). Il me semble que, quand Esteban parle d'« invention du Sens » et de « résurgence du sensible à travers les mots consentis » (*ibid.*, p. 216), il puise en cette profondeur sémantique. Et la même corde vibre peut-être aussi au fond de « [...] ce temps que nous inventons ensemble » (*La mort à distance*, cit., p. 88). Il est difficile de déterminer si l'emploi du verbe dans les vers « J'invente / aux creux d'une matière / en loques // la mémoire » (*La Saison dévastée*, in *Id.*, *Terres, travaux du cœur*, cit., p. 29), qui précèdent d'au moins dix ans la première rédaction de l'essai, évoque intentionnellement l'acception latine. Cependant, le prisme de ce double sens rend parfaitement visible le fonctionnement ambigu de la mémoire, entre résurgence et création.

55. ESTEBAN, *La mort à distance*, cit., p. 139.

56. Giorgio CAPRONI, « La precisione dei vocaboli ossia la Babele », in *Id.*, *La scatola nera*, Milano, 1996, p. 22 : « [...] Adamo, dando un valore conoscitivo al *verbum*, cioè inventando il linguaggio logico, si creò *nelle* parole i campi del suo *esilio* e della sua servitù – si perdettero nella foresta delle parole (nella selva oscura) senza possibilità, forse, di risalire il diletto collo ».

57. Cf. sa définition de l'écriture poétique comme « [...] une sorte d'assise, précaire [...] » (*Ce qui retourne au silence*, Tours, 2004, p. 25) et comme « [...] demeure que nous bâtissons

mais à la fois toujours renouvelée et relancée – *promise*, justement. Elle devient doute, leurre, piège, illusion optique : « (Est-il donc / – le lieu de toute conjonction – / perpétuelle parallaxe ?...) » « (È dunque / – il luogo d'ogni congiunzione – / perpetua parallasse ?...) », demande Caproni dans « Il patto » (*Res amissa*)⁵⁸, et « Plus d'une fois / la destination supposée / se révèle un piège » (« Più di una volta / la presunta meta / si rivela un'insidia »), confesse-t-il dans « Statale 45 »⁵⁹.

Par un jeu de mots, on pourrait déclarer que la différence entre Esteban et Caproni se situe dans le préfixe : la *pro-missa* se fait *a-missa*, (chose) « irrévocablement » perdue⁶⁰, la *res amissa* du recueil posthume du poète italien. Mais le jeu de mots entraîne des questions et requiert des précisions. Qu'arrive-t-il à notre ellipse de la nostalgie quand tout lien entre mot et chose semble brisé ? Le poète devient-il un nouvel Bellérophon errant seul dans le désert, à l'écart des hommes et abandonné des dieux⁶¹ ? Tombe-t-il dans la même « [...] aphonie spirituelle, véritable “extinction de la voix” de l'âme » qui accablait les moines saisis par l'*acedia* et faisait en sorte que « [l']être intérieur s'enferme dans son mutisme et refuse de communiquer au dehors »⁶² ? Dans quel horizon erre, d'ailleurs, le regard du mélancolique de Dürer, sa main inerte sur le compas ?

Si on appliquait les critères de notre exercice ludique de géométrie à la condition du mélancolique⁶³, on assisterait à une déformation différente

“pour l'être” en vue de sa visite évasive, de son passage toujours précaire – demeure ouverte à tous les vents du dehors et d'autant plus précieuse qu'elle est vacante » (« Un lieu hors de tout lieu », cit., p. 245). L'exigence du poète est alors de « [...] retrouver le lieu fondateur de notre vie, d'accepter d'y parler, d'y penser, d'y vivre, dans l'inachevé de nos conduites et le balbutiement de nos efforts » (« Inactuel et modernité », cit., p. 37).

58. Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, éd. par Luca ZULIANI, Milano, 1998, p. 782, v. 11-13. Il ne nous échappera pas que le *pacte* est l'acte qui conclut un *accord*. Toutes les citations des poèmes de Caproni sont tirées de ce volume, désormais abrégé en *OV*.

59. *OV*, *Res amissa*, p. 803-804, v. 16-18.

60. Cf. la note manuscrite de Caproni citée par Luca Zuliani (« Apparato critico » à *OV*, p. 1686) : « Tutti riceviamo in dono qualcosa di prezioso, che poi perdiamo irrevocabilmente ».

61. Cf. HOMÈRE, *Iliade*, VI, v. 155 sqq., PSEUDO-ARISTOTE, *Problème 30, I* et Erwin PANOFKY et al., *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nedeln, 1979 (1964), p. 18-19. Cf. aussi le dialogue « La Chimera » dans PAVESE, *op. cit.*

62. Jean STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, 1960, p. 31.

63. Je fais ici une nette distinction entre la nostalgie et la mélancolie « dépressive » : un Ulysse mélancolique aurait été abandonné par les dieux, il se serait laissé mourir longtemps avant son retour et il n'y aurait ainsi pas d'*Odyssée*.

du cercle, qui donnerait lieu à une figure difficile à saisir, apparemment illogique, comme un ruban de Möbius ou un cercle dont le centre aurait migré à l'extérieur du même cercle, sans plus aucun lien qui l'y rattache : un point errant sans but dans le vide, attiré par toutes les gravités en même temps, donc immobile – ce qui dans un espace non orienté revient au même. À l'inverse de l'« inner émigré » de Heaney (et sur un plan différent), on devrait peut-être se figurer un « reclus extérieur », résultant d'un repli tellement extrême, tellement concentré (la densité d'un trou noir ?) qui aurait généré (ou révélé ?) une sorte de double fond au tréfonds de la vie, voire pire : le vertige d'un dehors enfermé au plus intérieur du dedans, au centre du centre. Dans cette topologie chimérique, la mélancolie prendrait peut-être la forme solide d'un tore géométrique⁶⁴.

Or, à bien des égards, une telle description semble résumer assez fidèlement l'horizon poétique de Caproni : son « spatriato » (*expatrié*, déporté), « [...] arraché / au lieu de sa langue » (« [...] portato via / dal luogo della sua lingua »), « [...] mal débarqué / en terre étrangère » (« [...] scaricato male / in terra straniera »)⁶⁵, ne souffre-t-il justement pas d'une condition de « reclus extérieur » ? Sans nul doute l'*humeur noire* traverse l'œuvre de Caproni, en particulier et de façon explicite sa troisième phase, entamée par *Il muro della terra* (1975)⁶⁶ : « Curriculum, o : in umor nero » est justement le titre d'un poème de *Il Conte di Kevenhüller* (1986)⁶⁷, et « Parata », autre poème du même recueil, se conclut sur la constatation que tous ses « inertes pensées » sont « noires » et « perdues » (et « sombres ») (« Neri / – o persi – son tutti / i miei inerti pensieri »)⁶⁸. Et l'on se souviendra aussi de la « noctule » qui, comme poursuivant son vol depuis la *Melencolia I* de Dürer, où elle tenait dans ses pattes l'inscription du titre, apparaît au moins quatre fois dans les poèmes de Caproni, dont la première déjà dans « I lamenti,

64. En poussant encore un peu plus loin le jeu géométrique, on pourrait se demander si, une fois la dimension du temps abolie – car ce n'est pas le temps qui manque au mélancolique, ou bien c'est *tout* le temps qui lui manque –, la place laissée libre ne serait pas occupée par une hypertrophie de la troisième dimension géométrique (la profondeur).

65. CAPRONI, « Lo spatriato », *Il franco cacciatore*, *OV*, p. 461, v. 1-4. Cf. aussi la note au poème (p. 530) dans laquelle l'auteur précise que le poème veut représenter en particulier la condition du poète.

66. Je suis ici la tripartition proposée par Mengaldo dans son introduction à *OV*, p. xxxi.

67. *Il Conte di Kevenhüller*, *OV*, p. 656.

68. *Ibid.*, p. 686-687, v. 26-28. « Perso » indique aussi la couleur sombre entre le pourpre et le noir. Caproni le savait bien, comme le montre son annotation « di colore *perso* » en marge du texte dactylographié (*ibid.*, p. 1661) et sans doute joue-t-il sur ce double sens.

X » de *Il passaggio di Enea* (1956)⁶⁹. De plus, on se demandera s'il ne faudrait pas inscrire le « bruissement / de voix aphones » (« brusio / di voci afone ») de « Foglie »⁷⁰ et les « [i]ncorporels / – aphones – messagers / de notes éteintes » (« [i]ncorporei / – afoni – messengeri / di note spente ») de « Invenzioni »⁷¹ dans le cadre de cette « [...] aphonie spirituelle, véritable “extinction de la voix” de l'âme » qui décrivait l'*acedia* et qui retentit dans l'aveu d'échec face aux « trapassati » de « Parata » : « Je n'ai pas, dans le syllabaire / de mon esprit, les pouvoirs / pour lui donner âme » (« Non ho, nel sillabario / della mente, poteri / per dargli anima »)⁷². Donner âme et donner parole sont une seule et même chose.

Tous les silences qui chez Caproni accompagnent la rencontre avec les ombres (ombres d'autrui et ombres de soi, de ses *mézigues*), tous les appels sans réponse, tous les « noms perdus » dans ses poèmes⁷³, signalent les limites du langage : ils signalent le mur, la frontière (d'autant plus infranchissable car trompeuse), les portes condamnées non pas que le mot rencontre mais qu'il incarne véritablement⁷⁴. Le mot cache la chose, il l'éclipse, il la dissout « [c]omme le brouillard les arbre, / le fleuve : le bac » (« [c]ome la nebbia gli alberi, / il fiume : il traghetto », « Le parole »)⁷⁵.

69. *Il passaggio di Enea*, OV, p. 124, v. 9. Les autres occurrences de la noctule se trouvent dans : « L'ultimo borgo » (*Il franco cacciatore*, OV, p. 436-437, v. 26) ; « La nottola » (*ibid.*, p. 443) ; « Tre improvvisi sul tema la mano e il volto, III » (*Il Conte di Kevenhüller*, OV, p. 630, v. 1), où le poète parle de « l'heure – désormais – de la noctule » en relation directe avec l'« heure / romantique de la mélancolie » du premier impromptu (p. 628, v. 6-7).

70. *Il franco cacciatore*, OV, p. 447, v. 13-14. Le mot italien « brusio » vaut autant pour « bourdonnement de voix » que pour « bruissement de feuilles ».

71. *Res amissa*, OV, p. 830, v. 9-11.

72. *Ibid.*, p. 686-687, v. 24-26. Le syntagme « i trapassati » est chargé de signifiés en italien : « les morts », ce qui sont « passés, à travers, (dans l') au-delà », littéralement, peut-être même avec une allusion à la modalité de la mort (fusillés : « les transpercés », donc, à la lumière de la citation d'Adriano Guerrini, partisan antifasciste, en exergue au poème). Mais aussi tout ce qui est tombé, grammaticalement, dans un passé totalement révolu : les « plus-que-parfaits » et les « passés antérieurs ».

73. Cf., par exemple, pour les rencontres muettes, « Scalo dei fiorentini » (*Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, in OV, p. 259-261), « Toba » (*ibid.*, p. 265-266), « Asparizione » (*Il franco cacciatore*, OV, p. 407) et « Oh cari » (*Il Conte di Kevenhüller*, OV, p. 601-602 ; cf. aussi p. 1644-1645 pour l'identification des êtres « chers » avec ses *mézigues*). Pour les « noms perdus », cf. encore « Scalo dei fiorentini » (v. 6-7 et 43-44) et « Invenzioni » (*Res amissa*, OV, p. 830, v. 8).

74. Cf. « Falsa indicazione » (*Il muro della terra*, OV, p. 281), « La porta » (*Il Conte di Kevenhüller*, OV, p. 609-610).

75. *Il franco cacciatore*, OV, p. 460, v. 3-4.

Au-delà de la frontière, au-delà du « mur de la terre », s'étendent les « lieux non juridictionnels » où la raison n'a plus de pouvoir⁷⁶, l'« inconnaissable ». En deçà du mur, il y a la forêt des mots, les champs de notre exil où Adam a plongé l'humanité en voulant donner une valeur de connaissance au *verbum*. Or, sur cette frontière, question gnoséologique et question ontologique s'entrelacent⁷⁷ et sur cette frontière – ou mur, ou porte condamnée – se nouent les trois fils de la nostalgie capronienne : temporel, spatial, existentiel⁷⁸.

Dans le recueil posthume de Caproni, *Res amissa*, la frontière prend une nature particulière, celle du miroir :

Quello che tu, mio vecchio,
scorgi oltre frontiera
è quanto è qua.

La barriera
– non te n'accorgi ? – è uno specchio.
(« La barriera »)⁷⁹

Mais en vérité le doute d'une limite réfléchissante qui montrerait devant ce qui en vérité se situe derrière, s'était déjà insinué dans le poème « Conclusioni quasi al limite della salita » de *Il franco cacciatore* (1982), résumant la condition la plus classique du nostalgique du passé : « Vous cherchez devant vous / ce que vous avez laissé derrière vous » (« Lei cerca davanti a sé / ciò che si è lasciato alle spalle »)⁸⁰. Mais le renversement des temps qui transforme « le futur plus futur » en « passé antérieur / le plus passé et lointain » (« [...] il più futuro futuro [...] » ; « [...] trapassato / più trapassato e remoto [...] », « Due tempi dell'indicativo »)⁸¹ a des implications majeures qui vont bien au-delà du plan temporel. Une preuve en est la rencontre ayant lieu dans le

76. Cf. « L'ultimo borgo » (*Il franco cacciatore*, *OV*, p. 436-437, v. 21-24) et l'« Apparato critico » à *OV*, p. 1537.

77. Le point de rencontre est le « mot » en tant que *logos*, comme « moyen de connaissance ».

78. Ces trois dimensions correspondent *grosso modo* aux trois variations du thème de l'exil détectées par Raboni dans son introduction à Giorgio CAPRONI, *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, Milano, 1980, p. 7-8. Je laisse le lecteur évaluer les répercussions que la nature trompeuse, voire clivante, du mot a sur la nostalgie spatiale des vers « Genova dove non vivo / mio nome, sostantivo » (« Gêne où je ne vis pas / mon nom, substantif ») de « Litanie » (*Il passaggio d'Enea*, in *OV*, p. 172-178, v. 11-12).

79. *Res amissa*, *OV*, p. 810 : « Ce que toi, mon vieux, / tu aperçois au-delà de la frontière / c'est ce qui est ici. // La barrière / – tu ne l'as pas compris ? – est un miroir ».

80. *Il franco cacciatore*, *OV*, p. 439, v. 2-3.

81. *Res amissa*, *OV*, p. 812, v. 2-4.

défilé (« Parata ») cité auparavant avec, justement, un des « trapassati » : « J'en fixe un. / Il me fixe. / Dans le blanc de son visage vide / il ne me voit pas. / Je le fixe / encore (lui transparent et presque / de verre), et son regard / – un fer – se retourne / contre moi. // Dans le vide / de son visage, je saisis / moi-même absent. // Inexistant. / (Ou l'exact contraire.) »⁸². Voici l'effet ultime de la duplication des centres, de la non-identité entre les deux foyers de notre ellipse : un miroitement d'apparences, un chatoiement d'apparitions et disparitions, d'« asparizioni » (pour employer un terme cher à Caproni), le doute, en étant « ici », d'être « [...] là-bas, ni ici ni là, présent et absent ; on peut donc dire à volonté qu'il est multiprésent, ou qu'il est nulle part », selon la définition du « nostalgique » donnée par Jankélévitch⁸³.

Le miroir – l'Alice de Lewis Carroll le savait bien – est plus qu'une simple surface pour celui qui y promène son regard. Il est une « expérience mixte, mitoyenne », dont Foucault nous a offert une analyse qui jette une lumière éclairante sur le lien qu'il entretient avec la variante capronienne de la nostalgie. La citation est longue mais nécessaire :

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.⁸⁴

82. *Ibid.*, p. 686-687, v. 14-23 : « Ne fisso uno. / Mi fissa. // Nel bianco del suo volto vuoto / non mi vede. // Lo fisso / ancora (lui trasparente e quasi / di vetro), e il mio sguardo / – un ferro – mi si ritorce / contro // Nel vuoto / del suo volto, afferro / me assente. // Inesistente. / (O il perfetto contrario.) ».

83. JANKÉLEVITCH, *op. cit.*, p. 346. Le néologisme « asparizioni » est justement le résultat de la fusion des mots « apparizioni » (apparitions) et « sparizioni » (disparitions).

84. Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », in *Id.*, *Dits et écrits, 1954-1988*, t. IV, Paris, 1980-1988, p. 756.

L'accusation de Calypso à Ulysse de ne pas être tout à fait là, présent à côté d'elle sur l'île, prend chez Caproni une autre ampleur. Et pourtant c'est précisément en raison de cette dynamique de regards renvoyés, de ces deux foyers dont l'invisibilité de l'un questionne l'identité et l'existence de l'autre, que le « tore géométrique » de la mélancolie ne peut s'appliquer à la structure du sentiment de Caproni. C'est bien une ellipse, à mon sens, – et l'on pourrait gloser : une ellipse dans toutes ses acceptions – qui décrit le mieux le rapport entre mot et chose chez le poète italien. Mais une ellipse exceptionnelle, une ellipse parfaite et son « perfetto contrario », une ellipse à miroir dont le miroir risque à tout moment d'effacer non seulement la chose mais le mot aussi. D'où la « res amissa », la chose perdue dont nous avons oublié « nom et nature » (« nome e natura »)⁸⁵. C'est le « *en* anaphorique » (« *ne* anaforico »)⁸⁶ (répétition et rappel de quoi ?) du premier vers du poème « Res amissa » qui donne le titre au recueil : « Non ne trovo traccia » (« Je n'en trouve pas la trace »)⁸⁷. Ellipse exceptionnelle parce que, comme « l'ónoma », elle « ne laisse pas de trace » (« L'ónoma non lascia orma »)⁸⁸ ; elle ne laisse en nous que « – piquante et sans rémission – / l'épine de la nostalgie » (« [...] – pungente e senza condono – / la spina della nostalgia », « Generalizzando »)⁸⁹. Dans le renversement du miroir, la chose perdue n'est pas simplement perdue : elle est aussi, à la fois, « [...] troppo gelosamente / (irrecuperabilmente) riposta ». Elle est perdue *parce que* trop jalousement gardée : perdue et trop intimement gardée, *amissa* et *inamissibile* à la fois, on voit bien ici que « le double fond de la vie » de Caproni ne correspond pas à celui du mélancolique. Car son « reclus extérieur » irrémédiablement blessé par l'épine de la nostalgie, par ce « vif désir » que Albrecht von Haller reconnaissait déjà en 1777 comme trait distinctif de la nostalgie⁹⁰, son « spatriato » qui, pour reprendre une question posée par Esteban, ne peut pas guérir des signes⁹¹, est aussi le « [...] pont entre les deux réalités

85. Cf. ZULIANI, « Apparato critico » à *OV*, p. 1689.

86. *Ibid.*, p. 1690.

87. *Res amissa*, *OV*, p. 777-779, v. 1.

88. *Ibid.*, « L'ónoma » ; *Il conte di Kevenhüller*, p. 569, v. 1.

89. *Res amissa*, *OV*, p. 768, v. 5-6.

90. Albrecht von HALLER, « Nostalgie », in Jean-Baptiste-René ROBINET (éd.), *Supplément à l'« Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers »*, tome 4, N-Z, Amsterdam, 1777. D'ailleurs, le caractère désirant du sentiment informait déjà la version latine de la nostalgie en tant que « *desiderium patriae* ».

91. ESTEBAN, *Conjoncture du corps et du jardin*, cit., p. 134 : « Vais-je guérir des signes ? ».

parallèles »⁹². Sa parole, au lieu de « définir » et « tuer » la vérité, la « dit » et « l'élargit » parce que le poète – nous dit Caproni – utilise le mot non pas comme « moyen de connaissance » mais comme « essence ». De son exil dans le miroir, de ce « point virtuel qui est là-bas » – selon les mots de Foucault – le poète rend finalement à l'homme son « droit de parole »⁹³ ici. Face au miroir, la nostalgie de Caproni se montre nue, sans attributs, sans objet, dans son essence⁹⁴ : une quintessence de la nostalgie, pure et nette comme une ligne, comme une courbe sur une feuille blanche. Mais avec un doute concernant la feuille.

92. CAPRONI, « Il quadrato della verità », in ID., *La scatola nera*, cit., p. 20.

93. CAPRONI, « La precisione dei vocaboli ossia la Babele », cit., p. 23.

94. C'est dans ce sens, je crois, qu'il faut comprendre l'explication de Caproni que « il contenuto o oggetto di tale nostalgia è la nostalgia stessa » (cf. *OV*, p. 1690) : non pas comme une nostalgie du sentiment nostalgique, lequel serait donc perdu, mais comme regard qui revient sur soi et qui se voit objet et contenu de sa propre vision.